

АЛЕКСАНДРОВ Е. В.

Московский государственный университет

ТРАНСЛЯЦИЯ КУЛЬТУРЫ ПОДХОДАМИ И ПРИНЦИПАМИ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Аннотация: Кинематограф и телевидение — значимые средства информации, способные адекватно сохранять время протекания культурного явления. В истории существования динамического языка изначально существовали две тенденции: стремление трансформировать культурные явления и отношение к исчезнувшей культуре как к ценности, которую надо сохранять. Визуальная антропология разрабатывает этические принципы и подходы к исследованию и коммуникации культуры. Современные информационные технологии позволяют решить проблему противоречия между эстетическим и этическим подходами к отображению культуры.

Ключевые слова: культурное событие, киноязык, визуальная антропология, эстетика и этика.

ALEKSANDROV E. V.

CULTURAL TRANSMISSION THROUGH APPROACHES AND PRINCIPLES OF VISUAL ANTHROPOLOGY

Abstract: Cinema and television are significant media sources capable to adequately preserve the time course of a cultural phenomenon. In the history of existence of a dynamic language there were initially two trends: the desire to transform cultural phenomena and the attitude to a disappearing culture as to a value that must be preserved. Visual anthropology develops ethical principles and approaches in studying and communication with culture. Modern information technologies allow us to solve the problem of contradiction between aesthetical and ethical approaches in culture displaying.

Keywords: cultural event, language of cinema, visual anthropology, aesthetics and ethics.

Время — важнейшая составляющая культуры. С последних лет XIX века появилась возможность запечатлеть фрагменты неумолимо исчезающих событий. Именно со-бытий, так как всегда должен был присутствовать человек, который выбирал конкретное явление и считал нужным его зафиксировать. Первыми кинолетописцами были братья Люмьеры и их операторы, сохранившие живые свидетельства о крохотных частичках времени вековой давности. Технические возможности были ограниченными, и снимаемые сюжеты не претендовали на полноту

отображения явления культуры. Тем не менее один из непосредственных участников этого процесса, российский подданный — поляк Болеслав Матушевский, уже в брошюре 1898 года предрекал изобретению уникальную роль в качестве исторического документа [5, с. 268-280].

Ценным для истории свойством достоверности первые съемки в значительной мере были обусловлены неразвитостью кинематографа. Но чем более совершенствовался киноязык, тем реже реализовывалась эта столь важная для памяти о прошедшем времени возможность. Конечно, по сравнению с другими информационными системами язык документального кино (и со временем телевидения) способен запечатлеть и передать протекание культурного события наиболее адекватно, но, как и другие средства коммуникации, может трансформировать информацию об отображаемых явлениях в зависимости от тех или иных целей. Диапазон таких преобразований достаточно широк, он подчиняется ангажированности или воображению автора.

Кинематографисты советского авангарда, разделяя доминирующую в 20-е годы прошлого века левовскую теорию фактографичности, совершили прорыв к созданию универсальной системы управления восприятием зрителя на материале реальности. Их творческие устремления в значительной степени осуществлялись в условиях необходимости пропагандировать новый строй. Всемирно известные режиссеры Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов спорили друг с другом, чей кинокулак сильнее в борьбе с отсталыми вкусами зрителя [7, с. 268-280]. Тем не менее «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова и бескомпромиссность его теоретической позиции при отстаивании приоритета документальности стали своего рода символом для многих кинематографистов во всем мире.

Не претендуя на открытие новых возможностей киноязыка и работая традиционными методами, в эти же годы Роберт Флаэрти создает свой знаменитый фильм «Нанук с севера», ставший своего рода альтернативой вертовской «киноправде» [8, с. 72-75]. Войдя на полтора года в жизнь своих героев, режиссер сумел передать «цивилизованному» зрителю уважение и любовь к представителям маленького северного народа. Новый подход — основанный на принципах взаимовысотения и диалога с Другим, вдохновлявший гуманистов после ужасов Первой мировой войны.

На этих же принципах формировалась релятивистская теория антропологии, отрицавшая исследования далеких от «цивилизации» народов с колониалистской позиции «старшего брата». Антропологи Маргерит Мид и Грегори Бейтсон, работавшие методами «включенного наблюдения», пришли к необходимости использовать кинокамеру для получения новой, более достоверной информации, чем привычная письменная фиксация наблюдений [9]. С этих полевых съемок, на основе которых позднее было создано несколько фильмов, началась визуальная антропология.

В Советской России такие философы-гуманисты, как Михаил Бахтин, разрабатывавший в эти годы свою этическую теорию диалога с культурой и ее представителями, не могли быть востребованы [2; 3, с. 32-42]. Последнее десятилетие перед Второй мировой войной на смену творческим экспериментам с возможностями киноязыка приходит время прагматического использования художественных открытий предыдущее-

го периода для решения сугубо пропагандистских и практических задач. И установки этого периода на регламентацию и жесткое «эффективное» управление восприятием зрителя продолжились во второй половине XX века.

За почти столетнюю историю визуальной антропологии (если отсчет вести от знаменитого фильма Роберта Флаэрти) было создано новое теоретическое и практическое направление, нацеленное на решение задач межкультурной коммуникации на этических принципах реалистической достоверности и диалога с отображаемой культурой. Главная особенность визуальной антропологии, идущая от ее сверхзадачи — роли посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое, со всеми вытекающими следствиями, — авторская моральная ответственность на всех этапах деятельности: от замысла до продвижения в практику использования [1, с. 11–28].

В этом отличие от характерного для многих кинематографических документалистов и телевизионных журналистов отношения, когда автор произведения, приобретая власть над используемой действительностью, нравственную ответственность испытывает, в лучшем случае, только перед зрителем. Против такой позиции горячо выступали Сергей Муратов и Дмитрий Луньков [4; 6]. В современных социологических исследованиях отношение к съемке попадающих в поле зрения камеры людей все чаще оказывается приоритетным [10]. В визуальной антропологии проблема рассматривается еще шире: авторы должны не только испытывать ответственность за экранные образы представителей сообществ, но и отвечать за репрезентацию отображаемой культуры в целом.

Знание общей культурной ситуации позволяет найти явления, представляющие наибольшую ценность для первостепенного сохранения культурного наследия. Многолетняя работа с определенными сообществами дает возможность выбрать в качестве героев наиболее типичных представителей и те проявления культуры, которые наиболее ярко ее воплощают. Кроме того, и это, может быть, самое главное — исследователи, как правило, связаны со своими героями довольно близкими доверительными отношениями, что позволяет проводить съемки в естественных условиях, когда преодолевается эффект общения с чужими людьми. Только в этом случае появляется возможность создать достаточно адекватный образ культуры, передать ее гармоничность, выявить глубинные закономерности.

Стремление формировать образ культуры «изнутри» в сотрудничестве с ее представителями обязывает искать адекватное эстетическое решение, передающее характерные черты сообщества, определяющие его неповторимость. Прогресс современной видеокомпьютерной технологии позволяет решать эту сложную задачу, преодолевая противоречие между изощренностью преобразующего реальность «вертовского киноока» и сотрудничеством с этой реальностью Флаэрти.

Литература

1. Александров Е. В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии / Е. В. Александров // Сибирские исторические исследования. — 2017. — № 3. — С. 11–28.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва: Искусство, 1979.

3. Бонецкая И. К. М. Бахтин и идеи герменевтики / И. К. Бонецкая // Бахтинология. Идеи, переводы, публикации. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1995. — С.32–42.
4. Луньков Д. А. Наедине с современником. Заметки режиссера документальных телефильмов / Д. А. Луньков. — Москва: Искусство, 1978.
5. Магидов В. М. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России / В. М. Магидов // Киноведческие записки. — 1999. — № 43. — С. 268–280.
6. Муратов С. А. Диалог: телевизионное общение в кадре и за кадром / С. А. Муратов. — Москва: Искусство, 1983.
7. Подорога В. А. Революция — миф авангарда? Высокая ставка: Дз.Вертов — С. Эйзенштейн / В. А. Подорога // Политическая концептология. — 2018. — № 2. — С. 32–46.
8. Флаэрти Р. Как я снимал фильм «Нанук с севера» / Р. Флаэрти // Сеанс. — 2007. — № 32. — С. 72–75.
9. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. / G. Bateson, M. Mead. — New York: New York Academy of Sciences. — 1942. — Vol. 2.
10. Pauwels L. Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology / L. Pauwels. — Cambridge: Cambridge University Press. — 2015.